

第31卷第1期
2019年2月

北方工业大学学报
J. NORTH CHINA UNIV. OF TECH.

Vol. 31 No. 1
Feb. 2019

斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德的分歧与论争(二)^{*}

——从莫斯科艺术剧院初创到十月革命

陈世雄

(厦门大学文学院 361005 厦门)

摘 要 斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德无疑是20世纪俄罗斯贡献最大、影响最广的戏剧导演,他们各自创办了自己的剧院和表演艺术体系。然而,对于两位大师之间分歧、对立、论争的持久性、严重性和影响的深远,我们至今缺乏了解;另一方面,对上述两位大师之间的共同之处,对他们最终携手合作的必然性同样认识不足。鉴于刊物篇幅的限制,本文首先介绍从莫斯科艺术创办到十月革命期间两位大师分歧的形成与发展,并以连载的方式加以评介。

关键词 斯坦尼斯拉夫斯基;梅耶荷德;分歧与论争;体验艺术;表现艺术;假定性;自然主义;现实主义;形式主义

分类号 J830.9

2 1917年革命前两位大师的分歧与论战

2.4 1907:梅耶荷德再论假定性剧院

同样在写于1907年的《论戏剧历史与技术》一文中,梅耶荷德阐述了他关于假定性剧院的主张,同时对自然主义剧院展开进一步的抨击。

梅耶荷德认为,最早提出“假定性剧院”的是俄国著名文艺理论家布留索夫,他在文章中开门见山地引用布留索夫的一句名言“我呼吁摆脱现代舞台不需要的真实而走向古希腊戏剧的假定性。”^[1]

梅耶荷德的观点有以下几点是特别需要注意的。

第一,追溯假定性剧院的源头,指出在古希腊戏剧中就有假定性样式。梅耶荷德指出:

Вяч. 伊凡诺夫和 Вал. 布留索夫等待着古希腊戏剧的复活,强调的正是古希腊戏剧中惹人喜

欢的假定性样式,他只是顺便提起而已。而伊凡诺夫则揭示了狄奥尼索斯演剧的完整计划。^[2]

可以单方面地看,假设伊凡诺夫仅仅接纳古希腊的悲剧进入自己的上演剧目,不论是原著或者后来改写的,都必须保留古希腊的风格,譬如《丹塔罗斯》。^①

梅耶荷德非常欣赏伊凡诺夫关于古希腊戏剧的论述,对戏剧界不重视伊凡诺夫的主张表示不满,并且借助伊凡诺夫和布留索夫所做的古希腊戏剧与现代俄罗斯戏剧的对比,进而展开对自然主义戏剧的批评,倡导他热衷的假定性剧院。

第二,回顾西方和俄罗斯戏剧的发展史,指出现代戏剧的弊病。首先指出了从重视动作到轻视动作的不良趋势“过去,戏剧曾经从动态的一极走向静态的一极。”^[3]在梅耶荷德看来,自然主义剧院对真实性、客观性的追求妨碍了上演剧目的增加和观众群的扩大。他直言不讳地批评莫斯科艺术剧院:

莫斯科艺术剧院善于体现的只有契诃夫的

收稿日期:2018-11-30

^{*} 国家社会科学基金项目“苏联戏剧历史经验研究”(13BWW035)。

作者简介:陈世雄,教授,博士生导师。研究方向:戏剧理论、俄罗斯与欧美戏剧、闽台地方戏曲。

戏剧,到头来成了“表现亲密关系的剧院”。表现亲密关系的剧院,以及所有依赖梅宁根方法或者依赖契诃夫戏剧的“情调”的,都没有能力扩大自己的保留剧目并且由此扩大自己的观众群。^[4]

舞台因为自己的客观性而与观众隔离了。舞台不是在感染人,舞台不会改变人的面貌。^[5]

梅耶荷德强调指出:

探索剧院和某些导演与自然主义方法的斗争,这不是偶然的,而是受到历史演变指点的。新的舞台形式不是追求时尚,假装的(假定性的)新方法的引入也不是为了迎合那些贪婪地寻求更多刺激的人们的爱好的游戏。^[6]

第三,假定性剧院的一个优点是,简化布景、为演员提供更加宽阔的空间和创作的自由天地。梅耶荷德写道:

假定性剧院把演员从布景中解放出来,为他们创造三维空间,使他们能够利用自然的雕塑造型性。^[7]

借助假定性技术手段,复杂的剧场机器解体了,演剧会变得如此简单,演员们可以走到平台上来,在那里搬演自己的作品,而不用受制于布景和道具,这些东西都是专门地附属于剧场灯光的,受制于所有外在的偶然的東西。^[8]

古希腊在索福克勒斯和欧里庇得斯的时代,悲剧演员的状况给了演员从事独立自主创作活动的机会。后来随着舞台技术的发展,演员的创造力下降了。由于技术变得复杂,当然,在我们的时代,演员的独立性下降了。^[9]……因此契诃夫是正确的——“杰出的才华现在少了,这是事实,可是中等水平的演员却提高许多。”^[10]

……

演员被从那些偶然堆砌起来的道具中解脱出来,技术简化到最低程度。假定性剧院借此重新把演员的创作独立性提到第一层次。在将自己的工作推向悲剧和喜剧的复活(首先是展示命运,其次是讽刺)的同时,假定性剧院正在逃避契诃夫剧院的“情调”,这些情调的显现将演员吸引到无精打采的体验中去,而这种体验使演员变得在创作上缺乏动力。^[11]

第四,指出假定性剧院的另一个优点是,导演成为沟通演员与作者、演员与观众的桥梁,调动了诸方面因素的积极性,特别是观众的创造性

想象:

假定性剧院的导演把引导演员作为自己的任务,而不是管理他们(和梅宁根剧院的导演相反)。他像一座桥梁,联系着作者的心灵和演员的心灵,使导演创作在自己身上实现,而演员呢,他和观众是面对面的,由于两种自由因素——演员创作与观众的创造性想象之间的摩擦,真理的火焰就会点燃。^[12]

……

最后,假定性方法认为剧院内有四个创造者,在作者、导演和演员之后还有观众。假定性剧院创作由小说改编的戏剧,在剧中,观众不能不用自己的想象创造性地把舞台提供的暗示补充完整。^[13]

第五,强调在假定性剧院的观众和演员都有自觉的假定性意识,演出中不追求剧情变化的多样性,却有比自然主义剧院还多千倍的动作。梅耶荷德写道:

假定性剧院是这样的,观众“一分钟都没有忘记,在他们面前是演员,他在表演着,而演员——不会忘记在他面前是观众厅,是在舞台的下面,而在侧面,是布景。正像在看图画时那样:看着它,时时刻刻不会忘记,这是颜料、画布、画笔,而与此同时却获得高度明亮的生活感觉。甚至往往是这样:图画越大,生活的感觉越强”。^[14](这是梅耶荷德从安德烈耶夫给他的一封信中摘录出来的一段话——本书作者)^[15]

假定性技术和制造幻觉的手段作斗争。幻觉手段不需要启示录式梦境一般的幻想。^[16]

……

假定性剧院不寻求剧情变化的多样性,正像在自然主义剧院中经常做的那样,在自然主义剧院里,设定的地点非常多变,从而造成万花筒般变幻做作的情节。假定性剧院力求灵活地把握情节线、剧团的组成和服饰的色彩,而在其稳定中却有比自然主义剧院还多千倍的动作。舞台上的动作指的不是这个词本来意义上的动作,而是将情节线和色彩加以安排,由此,这些情节线和色彩是互相交叉和振动的。^[17]

第六,指出假定性剧院导向古希腊戏剧的复活。

如果假定性剧院想要废除那些摆在与演员

和道具同一平面上的布景,如果不想让演员的表演从属于说话的节奏与身体动作的节奏,如果它等待着舞蹈的回归——并且要吸引观众积极参与到剧情中来,那么这样的假定性剧院不就是在导向古希腊戏剧的复活吗?^[18]

在1907年的《论戏剧历史与技术》一文中,梅耶荷德丝毫没有掩饰他对自己的老师斯坦尼斯拉夫斯基和莫斯科艺术剧院的不满和批评,这篇文章集中地反映了俄罗斯剧坛两大流派、两大体系之间的分歧正在深化。1913年,《论戏剧历史与技术》一文和其他文稿一起收入梅耶荷德的《论戏剧》一书,在圣彼得堡出版。至此,梅耶荷德和老师斯坦尼斯拉夫斯基的关系已经十分冷淡。用梅耶荷德的话来说,“……我们这些居住在莫斯科的戏剧界人士,是这样地自筑藩篱、互不通气,彼此间的了解只能求助于小道消息。我和远在意大利的戈登·克雷取得联系,比和住在隔一条街上的斯坦尼斯拉夫斯基取得联系还要容易。”^[19]

斯坦尼斯拉夫斯基作为年长许多的老师,显得非常沉稳、平和,他按部就班地继续着自己“体系”的建设。在梅耶荷德出版《论戏剧》之前,他就在莫斯科艺术剧院公开推行“体系”了。

2.5 1907—1909年: 斯坦尼斯拉夫斯基取消所有的外部动作

“体系”创立的道路并不是笔直的,斯坦尼斯拉夫斯基走过了不少弯路,主要表现为一度迷恋于俄罗斯和外国的象征主义戏剧,在唯心主义美学的影响下,他曾经认为演员的表演中主要是直觉的因素在起作用。在“体系”初创时,斯坦尼斯拉夫斯基偏向于研究演员在舞台上内在的自我感觉,也就是说,局限于创作心理,即体验过程,其最重要的元素是感情记忆、创造想象、舞台注意、交流、注意力集中等等,从而片面地夸大了心理分析的作用,否定了在舞台形象中形式与内容的有机统一,并进而把内心生活与形体动作对立起来。

造成这种倾向和1905年俄国革命失败后颓废派的影响有关。1905年之后的莫斯科艺术剧院上演了挪威作家汉姆森的《生活的戏剧》(1907)、安德烈耶夫的《人的一生》(1907)、俄国象征主义诗人梅列日科夫斯基的《将有欢乐》

(1916)。而1911年莫斯科艺术剧院上演的《哈姆雷特》(由英国的戈登·克雷导演)则对剧本做了超现实的解释。斯坦尼斯拉夫斯基试图从内在的方向去探索现实主义道路,以便体现高于日常世俗生活、富于概括性和具有魅力的形象。

当时,斯坦尼斯拉夫斯基认为易卜生作品的象征主义是“莫艺”演员们难以胜任的,他写道:“我们往往过多地去做抽象思考,卖弄聪明,使自己一直处在意识的平面上。我们的象征来自智慧,而不是来自情感,是做作的,而不是自然的。简短地说,我们还不能把自己所演的作品的内在现实主义提炼为象征。”^②

斯坦尼斯拉夫斯基致力于创造自己的体系。在这一过程中,他非常关注哲学、心理学和戏剧史研究的进展。他从俄国唯物主义哲学的奠基人谢切诺夫的著作《头脑的条件反射》一书中做了大量的摘录。在他的笔记中,还可以看到许多有关巴甫洛夫心理学实验的内容。在阅读学者和艺术家们的著作时,斯坦尼斯拉夫斯基写了许多有关创作过程的心理和形体问题的笔记,这对于体系的创立无疑有着直接的关系。他特别注意吸取前辈戏剧家的遗训,吸收同时代人的经验。从俄国的史迁普金到法国的安都昂,都是他学习研究的对象。

在构建“体系”的最初阶段,情感的因素在斯坦尼斯拉夫斯基的探索中完全占主导地位,因此,他对现代象征主义剧作感兴趣。他片面地夸大心理分析的作用、把内心生活与形体动作对立起来。以下是两个近乎极端的例子:

第一个例子是莫斯科艺术剧院1907年上演的《生活的戏剧》,挪威剧作家汉姆森的作品。

在上演该剧之前,1906年夏季,斯坦尼斯拉夫斯基到芬兰度假,并且反思了自己走过的道路:“……我已经积累起了很多演剧技术方面的各种各样的材料,……必须对所积累的这一切进行整理和分析,……使它成为自己艺术的基石。那些因历时已久而变陈旧的东西,应该加以更新。”^③

当年8月,斯坦尼斯拉夫斯基回到莫斯科,参加1906—1907年度的演出季。在工作中,他仔细观察自己和别人。他在回忆录中写下一段非常重要的话“象斯多克芒医生一样,我有了一

个伟大的发现,我认识了一个久已熟知的真理,这就是,当演员在舞台上,站在成千的观众和明亮的灯光前面时,他的自我感觉是违反自然的,这是他当众创作的主要障碍。不仅如此,我还懂得了,处在这种精神的和形体的状态下,人们只能矫揉造作,只能做戏,也就是装作仿佛是在体验的样子,而决不可能真正地生活和真正地体验感情。当然,从前我也理解这一点,但那仅仅是从理性方面。现在我感觉到了这点。其实在我们的语言里,理解的意思就是要感觉到。因而可以说,我初次理解了我早就知道的真理。”^④斯坦尼斯拉夫斯基把这种“装作仿佛是在体验的样子”的精神和形体状态称为“做戏的自我感觉”,认为应该用“创作的自我感觉”来取代它,而所谓的“创作的自我感觉”是什么样子呢?斯坦尼斯拉夫斯基指出,就是“在进行创作时,整个精神和形体天性都应该集中到剧中人物的心灵里所发生的事情上去”。^⑤

然而,遗憾的是,当斯坦尼斯拉夫斯基试图在接下来的剧目《生活的戏剧》演出中发挥他所追求的“创作的自我感觉”时,却遭到了惨败。斯坦尼斯拉夫斯基在剧中扮演主人公卡连诺。他认为,“剧本是只用心灵调色板上的基本色写出来的,没有采用什么阴影和中间色。每一个剧中人都体现着人类的一种情欲”,而主人公是个天才的哲学家,“正在经历着他创作生活中最紧要的关头”,“体现着急于上达穹苍的幻想和理想”。^⑥斯坦尼斯拉夫斯基认为,要体现人物的“情欲”、“幻想”和“理想”,就必须依靠所谓“创作的自我感觉”。他在《我的艺术生活》中回忆道:“为了使注意力不致被任何东西所分散,我取消了演员们所有的外部体现手段——手势、走动、调位和动作,因为当时在我看来,这些东西都过于是肉体的、实在的和物质的了,而我所需要的是直接从演员心灵中自然产生和出现的、完全没有实体的、纯粹的、赤裸裸的热情。为了表达这种热情,演员只要用眼睛、脸、面部表情就够了。所以,就让演员借情感和气质的帮助,在不动的状态中去体验委托他表达的热情吧。由于我对内部技术新手法之醉心,我当时真诚地相信,为了显示自己的体验,演员在舞台上仅仅需要掌握住救命的创作自我感觉,其余的一切就会

自然而然地到来。”^⑦

由于“无动作”是强制出来的,把注意力集中到内心也是“遵命”而为之,反而“引起了肉体 and 精神的极度紧张和拘束”,“后果是不言而喻的”。^⑧斯坦尼斯拉夫斯基举例说:

在一次排演中,我见到了这样一个场面。一位悲剧演员满头大汗地躺在地板上,拼命嚎叫,力图从自己身上挤出热情,而我的助理则骑在他身上,用尽全身力气去压他,扯起嗓门喊着:

“使劲,使劲!还要再多使些劲!还要强烈些!……

但正是我,在这前不久,才责骂过一个导演,为了他象对待不堪重荷的马一样去对待演员。^⑨

然而,在反思《生活的戏剧》的失败时,斯坦尼斯拉夫斯基并没有检讨是不是强制性的“无动作”和“挤出热情”出了问题,而是仍旧强调要演员们从内心找到根据,反对剧院的演员去“抄袭左派们的外部形式”^⑩——这里说的“左派”指的无非是梅耶荷德和他的追随者,这是人人皆知的。这就证明他即使在失败之后也不可能考虑是否向梅耶荷德借鉴点什么东西。

而在梅耶荷德这方面所持的立场是完全相反的。梅耶荷德赞成演员们在面对上千观众时采取“反自然”的状态,因为这正是演员创作最基本的和自然的条件,正是演员的特征,他的规定情境,他的独特的魅力,他的根本属性,因此是不应该加以压制的,而是应该千方百计地加以运用和发展的。确立这一观念,他就在自己面前看到了无限广阔的空间和自由,而这种自由是表现技巧赋予演员的,没有表现技巧就没有这样的自由。于是,在1917年革命前的年代里,梅耶荷德将这种艺术发展到极致,得出极端的结论,即否定演员体验情感的直接的逼真,更何况在舞台上面对观众这种条件下“决不可能真正地生活和真正地体验感情”(斯坦尼斯拉夫斯基语)!

正如俄国学者达吉亚娜·巴切莉斯所说,梅耶荷德是在莫斯科艺术剧院受到教育培养的,他很了解舞台上发生的事件的真实性所产生的力量,在斯坦尼斯拉夫斯基、聂米罗维奇—丹钦科排演的过程中亲身体验过。梅耶荷德认为,由于演员创作的重复性,演员在塑造角色之初产生的情感会枯萎,内心生活不可避免地会冷却下来而

只剩下角色的外在表象,因此,梅耶荷德得出结论,按理说,应该把一切注意力集中于这个外在的形象,它就是演员创作最稳定、最有表现力、物质性的和可感的、直观的因素。这一外在形象是应当加以精雕细刻的,因为演员和戏剧所要达到的目的就是创造形象;而能够使观众自始至终感兴趣的不是发生在内部、在演员灵魂中发生的事情,而是他用自己的艺术所体现出来的东西。这个论纲是梅耶荷德的探索发生转折的基础。当时,在排演勃洛克的《杂耍艺人》时,梅耶荷德感觉到,不论是生活还是戏剧,都是从反面呈现在他面前的,以一种讽刺性的、裸露的样态,而在此时,象征主义全部的神秘的理想都被粉碎了,化为灰烬,威信扫地。^[20]

梅耶荷德的论纲谈到演员身体的、外在的、造型表现力的重要性和有效性,在波瓦尔大街工作室,梅耶荷德就把这个论纲发挥到极致,到哑剧之运用,到拒绝话语,到以几何学的方法计算动作的路线来作为演员技巧的永远基础,而论纲关于技巧的目的是造型的观点,导致了面具的概念。

达吉亚娜·巴切莉斯曾经对比过斯坦尼斯拉夫斯基导演的《生活戏剧》和梅耶荷德的《哥伦比亚女人的头巾》,指出两位大师对形体动作的不同态度。她说:“……斯坦尼斯拉夫斯基取消了手势,取消了演员的调位和动作,而梅耶荷德则相反,把全部注意力都调动到造型性的画面,以特殊的方式使演员的动作节奏化,采用了雕像般的、仿佛是刚刚停下来的姿势和不动的、在暗示中和‘言而未尽’中停顿下来的姿势。斯坦尼斯拉夫斯基在其上演的象征主义戏剧中感兴趣的是‘赤裸裸的激情’,它本身就仿佛是获取创作的自我感觉的方法,而梅耶荷德在特殊的对话方式中发现了‘情感的影子’和象征主义剧作中正在到来的激情象征,此类对话方式有着一系列的停顿,它们揭示出语义的双重性。在梅耶荷德导演的剧目中,话语之间灵魂的‘内在对话’指的是潜台词的多义性,是将潜台词引导象征。”^[21]

第二个典型的例子就是1909年莫斯科艺术剧院上演的屠格涅夫的《村居一月》,斯坦尼斯拉夫斯基扮演主角拉琪丁。斯坦尼斯拉夫斯基认

为该剧是“建立在极其微妙曲折的爱情体验上的”,如同“精巧地编织起来的爱情织物……要求演员有特殊的演技,使观众能欣赏到几个处在恋爱、痛苦和嫉妒中的人物的心理的微妙变化。假如用普通的表演手法来演出屠格涅夫的剧本,那么,他的剧本就会显得不适合舞台要求。过去的戏剧界就是这样看的。”^⑪

那么,斯坦尼斯拉夫斯基说的“特殊演技”是什么呢?后来他在回忆录《我的艺术生活》中写道:

演员在舞台上怎样才能把自己的心灵展露出来,使观众能看到自己的心底并了解其中所发生的一切呢?这是一个困难的舞台任务!这是无论用手势、手和脚的表演,或任何做戏的表演手法,都不能解决的。这里需要创作意志和创作情感的某种不可见的闪光,这里需要眼神,面部表情,微妙的语调和心理的顿歇。……

于是又得采取静止不动的状态,采取不做动作的办法,排除多余的举动和走动,不仅要缩减,而且要完全取消导演的场面调度。就让演员一动不动地坐着,让他们去感受、谈话并以自己的体验来感染成千的观众。^⑫

“一动不动地坐着”、“以自己的体验来感染观众”!——斯坦尼斯拉夫斯基坚持自己的主张。他写道“虽然在《生活的戏剧》里试验过这类手法却没有获得成功,我仍然决定再来一次这样的实验,指望在《村居一月》中会碰到平常的、为我们在实生活中所熟悉的人的情感……”斯坦尼斯拉夫斯基仔细地研究了俄国作家的剧本(《村居一月》)和挪威作家的剧本(《生活的戏剧》)的不同之处,发现前者是用“奔放”和“一般”的笔触来刻画人物内心的,而后者却是一部“细致的喜剧”,结果,他的试验获得了成功“我在《生活的戏剧》中表达人的强烈热情时所未能达到的任务,这次在这细致的喜剧里,却予以解决了。……我感到非常幸福和满意,这倒不是因为我在表演上获得了成就,而是因为我的新方法得到了承认。”“创造角色,这是一个巨大的领域,这需要进行专门的研究,需要有特殊的技术、手法、练习和体系。”^⑬在这里,斯坦尼斯拉夫斯基提到了“需要体系”的问题。不久,他和聂米罗维奇-丹钦科,以及莫斯科艺术剧院的同仁正式在

剧院内部宣布了“体系”业已形成并且可以推行的决定。

2.6 1911年:斯坦尼斯拉夫斯基体系开始推行

据维诺格拉德斯卡娅编撰的《斯坦尼斯拉夫斯基的生平与创作》一书记载,莫斯科艺术剧院正式宣布斯坦尼斯拉夫斯基体系建构完成,是在1911年8月1日。这天,斯坦尼斯拉夫斯基排练莎士比亚的《哈姆雷特》和列夫·托尔斯泰的《活尸》,同时给演员讲解关于“体系”的课程。^[22]在《我的艺术生活》一书的《推行〈体系〉的经验》一章中,斯坦尼斯拉夫斯基写道:

……我的“体系”据我看来已经颇为完整和严密了。剩下的只是实际去运用它。^⑭

据斯坦尼斯拉夫斯基的回忆,开始推行“体系”时是很困难的。聂米罗维奇-丹钦科为此付出了很大的努力。在一次排演中,他向剧团全体人员讲了很长的一段话,坚持要演员研究斯坦尼斯拉夫斯基新的工作方法,坚持要剧院接受这些方法作为此后的指针。为了这个目的,聂米罗维奇-丹钦科在开始处理剧本之先,请斯坦尼斯拉夫斯基向剧团全体人员详尽地阐述一番他的“体系”,以便根据它来排演这个新剧本。

在谈到推行“体系”遭到的困难时,斯坦尼斯拉夫斯基的一段话是非常耐人寻味的。他说:“俄国人在从事纯外部即体力工作方面,是有劳动能力而且是精力充沛的。让他去压唧筒抽水或排练上成百次,用全付嗓子喊叫,紧张,用表面的情绪来刺激身体的各种外部器官,这一切他们都会耐心地、没有抱怨地做去,只要能学会如何表演某一个角色就行。但当你触碰到他的意志,向他提出精神方面的任务,去唤起他内心有意识的或超意识的情绪,迫使他体验角色的时候,你就会遇到抵抗,演员意志的缺乏训练、懒惰和任性执拗,就会达到这样的地步的。我所宣扬的为建立正确的创作自我感觉所必需的内部技术,其主要部分就恰恰是奠基在意志过程中的。许多演员对我的呼吁置若罔闻,原因就在这里。”^⑮

斯坦尼斯拉夫斯基这段话强调指出,“用表面的情绪来刺激身体的各种外部器官”,从而“学会如何表演某一个角色”,对于那些“意志缺乏训练、懒惰和任性执拗”但是体力强壮、精力充沛的俄国人来说并不困难;难的是迫使他们掌握“为

建立正确的创作自我感觉所必需的内部技术”,并用以“体验角色”。这些话听起来有点诙谐,很像是在讽刺梅耶荷德强调“外部”的身体技巧而轻视“内部技术”的论调。

“体系”的推行首先遇到的问题是,它是否普遍适用?当需要在舞台上表现日常的、人们在现实生活中已经熟悉的人的情感时,它也许是有效的;可是,在表现有知识的普通人的“俄罗斯性格”时,是否适用?在塑造次要角色时,在刻画精细的心理活动时,它是否奏效?当舞台上需要表现深刻的哲理主题时,需要展现具有强有力的个性和激情时,它是否有效?……等等。还有,当上演古代经典剧作时又怎样呢?譬如,莫里哀的剧作在现代舞台上演出时,需要运用特别风格化的手法,“体系”能行吗?斯坦尼斯拉夫斯基在1913年就排演过莫里哀的《假病人》,后来又排演莎士比亚的《哈姆雷特》,这类作品都要求专门的、特殊的处理手法,“体系”的方法适用吗?

1911年8月1日莫斯科艺术剧院开排的《哈姆雷特》由英国著名导演戈登·克雷担任总导演兼舞台设计师,斯坦尼斯拉夫斯基、苏列尔日茨基担任导演,萨普诺夫担任服饰设计师。创作队伍阵容强大。斯坦尼斯拉夫斯基对戈登·克雷“三维性”的总体构思非常满意,因为这种设计以建筑群作为演员的背景,其规模、数量、大小都和现实中一样,制作材料也是真实的,从而创造出非常逼真的环境。条屏的运用也使斯坦尼斯拉夫斯基感到惊喜。

然而,“莫艺”演员的表演,却使斯坦尼斯拉夫斯基感到失望。他发现,不论正式演员还是群众演员,都是“按照艺术剧院的老方法表演的。我没有能把我所感觉到的新东西传达给他们。”^⑯而斯坦尼斯拉夫斯基自己向戈登·克雷和苏列尔日茨基示范了俄罗斯和欧洲几个国家的表演风格,换来的却是他们的严厉批评。这一结果使斯坦尼斯拉夫斯基再次陷入深深的反思。他写道“我懂得了我身上所发生的游离,那就是创作情感的内在动机与用自己的形体器官来加以体现之间的游离。我以为我是在忠实地反映出自己体验着的东西,实际上,这种东西是通过从坏的剧院借用来的程式反映出来的。”^⑰

问题在于,“体系”再次遇到了如何表现超人

般的激情的难题。斯坦尼斯拉夫斯基总结说:“我懂得了,我们艺术剧院的演员们虽然学会了某些内部技术手法,在上演现代剧本时运用这些手法也取得了一定成就,但是我们却没有找到适当的手法 and 手段来表达具有崇高风格的英雄剧,在这方面,我们还需要进行长期而艰巨的工作。”^[8]

因此,斯坦尼斯拉夫斯基并没有因为他的“体系”开始推行而感到喜悦,恰恰相反,他对体系推行不得力而感到不满。正是从这种不满中,他产生了创办“莫艺”第一工作室的想法。“在推行‘体系’上取得了初步经验后,我和苏列尔日茨基得出了这样的结论(若干年前,实践也曾引导我和梅耶荷德得出同样的结论),这就是,实验工作不能在每天都要演出的剧院中……进行。”^[9]

1912年,莫斯科艺术剧院正式成立了第一工作室,成员多是年轻演员,自称为“斯坦尼斯拉夫斯基体系信仰者会议”,由苏列尔日茨基直接领导,揭开了“莫艺”生命中新的一页。

同样在1912年,梅耶荷德发表了他纲领性论文——《滑稽草台戏》,锋芒毕露。再次证明了俄罗斯剧坛的两位大师分歧严重而深刻,论战的烟云似乎更浓了。

2.7 1912年:梅耶荷德指出“生活”在舞台上不算“表演”

1912年,梅耶荷德写出了《滑稽草台戏》一文,这篇文章带有纲领性,在他的全部论著中占有重要地位。文章针对当时俄罗斯在改造旧戏剧、创造新戏剧时产生的偏向。概括起来主要有以下几点:

首先,批评现代戏剧失去了与传统戏剧的联系。他指出:“在重构旧戏剧的事业中,对于现代导演来说,似乎有必要和哑剧一起开始,因为在这些无言的剧本中随着剧本的改编会为演员和导演揭示戏剧原初要素的全部力量:面具、手势(身姿)和剧情的发展。”^[23]“面具、姿势、动作、剧情的发展完全被现代演员忽略了。他完全失去了与表演艺术大师的传统的联系。他不再听那些戏剧界的老同行谈论表演技巧本身固有的意义。”^[24]

在这里,梅耶荷德明确地将“面具、手势(身姿)和剧情的发展”称为“戏剧的原初要素”,指

出它们的“力量”。可以说,他批评的锋芒暗指斯坦尼斯拉夫斯基领导下的莫斯科艺术剧院,把它做为批评的主要靶子。在“莫艺”的剧目中,确实已经不再使用俄罗斯民间草台戏中常用的面具,也不重视演员形体表现力的运用。演员实际上成了“朗读者”而不是表演者。

梅耶荷德写道:

现代演员中的那些喜剧演员已经被那些“有知识的朗读者”所代替。现代海报也许可以写上“剧本将由穿着西装和化了妆的人来朗读”。新一代演员不戴面具、不具备马戏团杂耍演员那种技巧也能对付过去。化妆取代了面具,化妆的任务说到底就是最精细不过地再现脸上那些在生活中能看到的所有特点。而马戏杂耍演员的技巧对于现代演员来说根本不需要,因为他从来就不“表演”,而只要“生活”在舞台上。他不明白戏剧中那个有魔力的字眼“表演”,因为模仿者从来都不可能提高到即兴表演的高度,即兴表演依靠的是兼通音乐、舞蹈和马戏艺术的演员们练就的技巧手段为基础而展现的无限多样的叠加和变换。^[25]

……

“内在型的演员”引为骄傲的是,他把即兴表演的闪光还给了舞台。他天真地想,这些即兴表演和从前意大利喜剧的即兴表演有某种共同之处。“内在型的演员”不知道,即兴喜剧的表演者把自己的即兴表演加以分解不是用别的什么办法,而是按照自己高超技巧的基本轮廓。“内在型的演员”完全否定任何技巧。“技巧妨碍创作的自由”——“内在型的演员”总是这样说。对他来说,只有在激情的基础上无意识创作的瞬间才是珍贵的。有这样的瞬间——就是成功的;没有它——就不是成功的。^[26]

梅耶荷德对“内在型演员”的表演持否定的态度,在这个问题上他与斯坦尼斯拉夫斯基的分歧像是一道鸿沟,巨大而难以修补。“生活在舞台上”在他看来根本不算“表演”,只是一种化妆的朗读。在他看来,这种所谓的“表演”完全否定了技巧,只要激情,不要身体技巧,不要富于表现力的形体动作。这是继《论戏剧历史与技术》一文之后对斯坦尼斯拉夫斯基和“莫艺”射出的又一发炮弹。

梅耶荷德强调自己的主张,认为现代戏剧应该继承俄罗斯民间戏剧的传统手法,包括面具、丰富多样的身体技巧和有着强烈传奇色彩的剧情。他特别重视面具的运用:

人在舞台上的艺术难道不是为了把被周围环境遮盖的东西从自己身上掀掉,善于揭开面具,善于穿戴得美观,在观众面前用闪光的技巧把自己装扮起来,或者像个舞蹈家,或者像个耍计的人,正如在假面舞会上一样,或者像个古代意大利喜剧中那种忠厚朴实的人,或者像是马戏团杂耍艺人。^[27]

梅耶荷德赞颂面具的强大表现力。他举出意大利和欧洲各国舞台上众所周知的人物阿尔连金^⑨为例:

请看看,在面具之下能掩盖什么?

阿尔连金是神通广大的魔法师,有魅力的人和幻术师,阿尔连金——是邪恶势力的代表。

面具能掩盖的不只是两种如此相反的形象。

阿尔连金的两个面目,是两个极端。在它们之间是无比多的各种不同的面目和色彩的变化。怎样向观众展示最为变幻多端的性格?那就借助面具。^[28]

面具戏剧永远是滑稽草台戏,是建立在对面具、姿势与动作的神明崇拜基础上的表演艺术,它的思想和滑稽草台戏的思想是不可分割的。^[29]

由此可见,怎样改造旧戏剧、创造新戏剧?怎样看待“内部技术”与身体的、外部的技术?要不要运用传统的、民间的戏剧艺术中的面具、杂耍等手段?要不要继承传统的即兴表演?……在一系列问题上,两位大师的分歧、矛盾与争论难分难解,一场持久战正在延续。

2.8 1905—1910年:两位大师对象征主义从迷恋到摒弃

从1905年波瓦尔大街工作室关闭到1915年斯坦尼斯拉夫斯基扮演《莫扎特与萨利耶里》主角的失败并自我反省,过去了整整10年。在这段不短的时间内,正如上文所述,两位大师一方面表现出两人之间的矛盾分歧,另一方面,还表现出他们各自存在于内心的创作矛盾。梅耶荷德在这一时期的全部文章,不但是在和莫斯科艺术剧院论战(他把这个他曾经担任主要演员的

剧院称为“自然主义剧院”),而且和斯坦尼斯拉夫斯基,以及他坚持的关于感情的真实是戏剧的基础和目的的论纲展开论战。论战以这样或者那样的方式进行着,首先是以他们排演的剧目作为论战的载体。值得注意的是,两位大师选择的首先是象征主义作品。斯坦尼斯拉夫斯基导演的《生活的戏剧》、《海达·高布乐》和梅耶荷德导演的《修女贝阿特莉斯》是同一个演出季里上演的,而俄国象征主义代表人物安德列耶夫的《人的一生》是两位大师同在1907年各自排演的。

两位大师曾经各选择一部象征主义奇迹剧来较量。梅耶荷德非常认真地导演了梅特林克的象征主义代表作《修女贝阿特莉斯》这部奇迹剧,赋予它悲剧性的神秘主义色彩,担任主演的是圣彼得堡最著名的女演员科米萨尔热夫斯卡娅,时间在1906年。而斯坦尼斯拉夫斯基仿佛是以同样的象征主义奇迹主题回报,不过他用的是色调比较明亮的童话变体——《青鸟》,时间在1908年。斯坦尼斯拉夫斯基坚持自己对内心技术的信念,然而每次都对上演的结果感到失望。他每次都企图重新寻找演剧所需要的外在新形式。他甚至想创办专门的布景工作室,然而由于经费缺乏而未能实现。他的想法有时是美妙的,诸如用黑色天鹅绒,用绳索勾勒出房间的轮廓,等等。可是结果往往事与愿违。他后来这样回顾《人的一生》糟糕的舞台设计:“……在青春时代刚刚燃烧过的生活,到第三幕便在上流社会的客套中萎靡下去了。那间足以表明奢华的生活和这个人的富有的巨大舞厅,是用金色绳索的轮廓勾画出来的。鬼影幢幢的乐队、幽灵般的指挥、凄惨的音乐、两个在打旋的姑娘的僵死的舞蹈,而在前景上,顺着脚灯站着一群丑八怪——老太婆、年老的富翁、阔绰的姑娘和未婚夫、艳丽的少妇……阴暗的乌金色的财富,女人身上色彩刺眼的衣着、死气沉沉的黑色大礼服、蠢笨、洋洋自得、毫无表情的脸相……结果形成了这种非常时髦的怪诞。”^⑩

于是我们看到,在1907年这一年,不但斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德都一度陷于对象征主义的迷恋,而且几乎是同时迷上了“怪诞”这一“非常时髦”的手法。

确实,艺术发展的规律任何人都无法逃避。在《我的艺术生活》正文之后的一条注释非常值得注意:

在反动年代,艺术剧院的上演剧目中除了俄国和西欧的古典作家的现实主义作品之外,也出现了颓废派和象征派的剧本。这是由一系列的原因所造成的:剧院当时被某些剧本的表面上的“革命性”所吸引;在新形式的探索中,莫斯科艺术剧院受到了在当时资产阶级艺术中占统治地位的反现实主义的思潮的影响;艺术剧院不能彻底坚决地抗拒资产阶级观众的要求和趣味,它在那些年代中丧失了自己的民主观众,于是在物质上就只好依靠资产阶级的观众了。^①

这条注释是该书编者沃尔科夫和卡纳契科夫写的。使人读后感觉,仿佛莫斯科艺术剧院在那些年并非俄罗斯剧坛的引领者,也不曾有它自己固有的矛盾和发展规律。最简单的解释就是把这种现象(丧失自己的民主观众,依靠资产阶级的观众)说成是“外部影响”的结果。有人甚至认为斯坦尼斯拉夫斯基在这些年头受到了梅耶荷德的影响。然而,斯坦尼斯拉夫斯基本人的言论反驳了这种说法,在《我的艺术生活》关于《人的一生》的一章中,他写道:

当时有一种意见(推翻它是不可能的),说我们的剧院是现实主义的剧院,说我们只对世俗剧感兴趣,而所有抽象的、非现实的东西,仿佛都是我们所不需要的和达不到的。然而实际上,事情完全不是那样。当时我对戏剧中的非现实的作品几乎是非常之感兴趣,并且正在探索着这种作品的舞台体现手段、形式和手法。所以,列昂尼德·安德烈夫的剧本来得恰是时候,也就是说,它完全符合于我们当时的要求和探索。^②

斯坦尼斯拉夫斯基这段话说明,“莫艺”当年的表现并非由于外来影响,而是时代的新思潮所致,是俄罗斯国内不同流派的艺术家争论的产物。斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德这两位大师当时都在象征主义中寻找着永恒主题的戏剧,“可诅咒的问题”、“理想”、概括性的解决方案……但结果是,他们最后发现,这是一个充满虚幻的世界,“反动时代”的俄罗斯象征主义剧作是一种自我欺骗,是向虚无、谎言的逃亡。1910年,在象征主义遇到危机后,斯坦尼斯拉夫斯基说:

“宁肯把剧院关门,也比演出索洛古布和安德烈夫的戏好些。您现在就试着去看一看《人的一生》,或者把它重读一遍吧,您一定会给那种虚伪、臆造和彻头彻尾的装腔作势吓住的。”^③ 斯坦尼斯拉夫斯基这些话是正确的,表达了那个时代共同的观点。科米萨尔热夫斯卡娅就是这样做的,她关闭了剧院,本人也离开了剧院,对当时的上演剧目极为厌恶。而梅耶荷德的反应更能说明问题:他比斯坦尼斯拉夫斯基早一年就在一篇日记中声明“这些俄罗斯剧作和易卜生、帕什贝舍夫斯基^④、梅特林克是多么敌对!”^[30] 这就证明,梅耶荷德和斯坦尼斯拉夫斯基几乎同时拒绝了俄国的象征主义剧作,并且与之决裂,离得远远的。

斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德和科米萨尔热夫斯卡娅几乎同时拒绝象征主义,是俄国象征主义流派陷入危机的必然结果。

2.9 从抛弃象征主义到1917年革命

两位大师与俄国象征主义决裂(1909—1910)之后,他们的矛盾变得明朗化和尖锐化。斯坦尼斯拉夫斯基的探索转向了积极的有意识的人文主义,转向审美的戏剧。他致力于向纯粹的心理主义、向抹掉生活与戏剧的界限、表现亲情的艺术过渡,追求的首先是道德的、美学的课题。尽管他努力探寻戏剧形象的丰富性,有许多新的发现,但是他越来越深地陷入道德说教。特别是在与苏列尔日茨基合作时期,他更是向教育型的艺术迈进,力图用戏剧帮助人们变得更好,更加善良和纯洁。

1915年,斯坦尼斯拉夫斯基在普希金的悲剧《莫扎特与萨利耶里》中扮演萨利耶里遭到失败,这成为他思想上的一个转折点。斯坦尼斯拉夫斯基写道“我正确地生活于角色之中,当时我的情感是从心底一直通到身体的运动中枢、通到嗓子 and 舌头的。但一等到要把所感受的东西通过动作,特别是通过语言和词句表现出来时,我就不由自主地产生了脱节、做假和走调的现象,我也就不能通过外部形式去辨认出自己真挚的内心情感了。”^⑤ “在回顾过去时,我懂得了我过去的表演手法或缺点有许多东西,像形体的紧张,缺乏控制,过火,做作,面部痉挛,噱头,装饰音,虚假的激情等等,其所以会常常出现,正由于我

没有掌握住言语,然而唯有它才能够提供我所需要的东西,才能够表达活在我内心的东西。”^[26]

斯坦尼斯拉夫斯基的反思值得注意。虽然他的失败和形体紧张、过火有关,可是,他并没有像梅耶荷德那样理解形体动作的意义和价值,也没有想过要像梅耶荷德那样去处理内心与外部形体动作的关系,他只是“感觉到了言语——作为舞台表现和舞台影响的重要手段之一的美丽而高尚的言语——在我们艺术中的真正意义”^[27],说“它使我确信,演员必须善于说话……以全身心感觉到这一简单的、众所周知的、而大多数演员都不知道的真理”。^[28]

《莫扎特与萨利耶里》的失败促使斯坦尼斯拉夫斯基做了一次反省,他后来对演员说台词时的外部动作进行研究,产生了关于“言语动作”的理论和技巧。但是,如果我们以为斯坦尼斯拉夫斯基真的反省了自己过去对外部技术、形体动作的缺乏重视,因而缩小了或者消弥了他和梅耶荷德之间的分歧和矛盾,那是不符合事实的。

而梅耶荷德在1917年革命之前的最后五、六年内,向着另一个“极端”迈进,追求的不是宽恕一切的爱,不是对现实作尖锐的否定,不是像叶夫列伊诺夫等人那样把戏剧和生活融为一体^[29],而是相反,更加敏锐地感到艺术真实和日常世俗生活之间的区别,这么一来,两位大师的分道扬镳便是思想上的和美学上的。达吉亚娜·巴切莉斯在她的《斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德》一文中有一段精彩的论述:

在戏剧观念上,梅耶荷德竭力强调艺术中的技巧因素,而斯坦尼斯拉夫斯基希望技巧瞒过观众的眼睛。梅耶荷德致力于创造一种艺术的形式,它原则上不融化在日常生活之中,甚至是与日常生活对立的。在尽可能的演出的多样性中,梅耶荷德努力获得剧场性:讽刺的或者怪诞的,节庆般的盛装打扮,或者嘲弄挖苦式的,不论用什么形式风格,都是为了揭露生活。

因此,梅耶荷德的支柱是显现(выявление),而不是演员创作的体验(переживание),他整个假定性戏剧理论即由此而来。他求助于古老的戏剧传统与风格,并且有意识地加以现代化,也是由此而来。^[31]

两位大师共同面临着如何看待戏剧艺术中

的真实性问题,而他们的理解却产生了越来越大的分歧。譬如,在反思《生活的戏剧》的失败时,斯坦尼斯拉夫斯基并没有检讨是不是强制性的“无动作”和“挤出热情”出了问题,而是仍旧强调要演员们从内心找到根据,反对剧院的演员去“抄袭左派们的外部形式”^[30]——这里说的“左派”指的无非是梅耶荷德和他的追随者,这是人人皆知的。这就证明他即使在失败之后也不可能考虑是否向梅耶荷德借鉴点什么东西。

而在梅耶荷德这方面所持的立场是完全相反的。梅耶荷德赞成演员们在面对上千观众时采取“反自然”的状态,因为这正是演员创作最基本的和自然的条件,正是演员的特征,他的规定情境,他的独特的魅力,他的根本属性,因此是不应该加以压制的,而是应该千方百计地加以运用和发展的。确立这一观念,他就在自己面前看到了无限广阔的空间和自由,而这种自由是表现技巧赋予演员的,没有表现技巧就没有这样的自由。于是,在1917年革命前的年代里,梅耶荷德将这种艺术发展到极致,得出极端的结论,即否定演员体验情感产生的逼真,认为在面对观众的情况下不可能真正地生活于角色和真正地体验感情。

正如俄国学者达吉亚娜·巴切莉斯所说,梅耶荷德是在莫斯科艺术剧院受到教育培养的,他很了解舞台上发生的事件的真实性所产生的力量,在斯坦尼斯拉夫斯基、聂米罗维奇-丹钦科排戏的过程中亲身体验过。梅耶荷德认为,由于演员的表演是多次重复的,演员在塑造角色之初产生的情感会枯萎,内心生活会不可避免地冷却下来,而只剩下角色的外在躯壳,因此,梅耶荷德得出结论:演员按理应该把一切注意力集中于这个外在的形象,它才是演员创作最稳定、最有表现力、物质性的和可感的、直观的因素。这一外在形象是应当加以精雕细刻的,因为演员和戏剧所要达到的目的就是创造形象;而能够使观众自始至终感兴趣的不是发生在内部,在演员灵魂中发生的事情,而是他用自己的艺术所体现出来的东西。这个论纲是梅耶荷德的探索发生转折的基础。当时,在排演勃洛克的《杂耍艺人》时,梅耶荷德感觉到,不论是生活还是戏剧,都是从反面呈现在他面前的,以一种讽刺性的、裸露的样

态,而在此时,象征主义全部的神秘理想都被粉碎了,化为灰烬,威信扫地。^[32]

梅耶荷德的论纲谈到演员身体的、外在的、造型表现力的重要性和有效性,在波瓦尔大街工作室,梅耶荷德把这个论纲发挥到极致,到哑剧之运用,到拒绝话语,到以几何学的方法计算动作的路线来作为演员技巧的永恒基础,而论纲提出的“技巧的目的是造型”的观点,导致了面具的

概念。由此可见,实际上梅耶荷德同样在孕育着自己的体系。不过,这个体系的核心却是到了1917年革命之后才破土而出的。

不久,世纪时钟的巨针指向1917,俄国相继爆发了二月革命和十月革命。这些激烈的事变像雷电一般震撼了俄罗斯剧坛,它不但使原有的裂痕变得更加深刻,而且导致了新的裂痕。这是我们在下面所要讨论的问题。

注释:

- ① 丹塔罗斯, Tantalus, 希腊神话中吕狄亚或弗利基亚的王,众神罚他永远受苦。
- ②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 1. 译文见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第1卷。北京: 中国电影出版社, 1958: 258, 347, 350, 355, 360-361, 364, 364, 364, 365, 384, 384, 386, 408, 408, 406, 406, 407, 413, 378, 554-555, 376, 555, 431, 432, 433, 436, 365。
- ⑳ 阿尔连金是意大利民间喜剧中的仆人,造型怪诞,身穿色彩斑驳的服装,戴黑色面具,后来法国等欧洲国家,以及俄罗斯,都对他的性格作了不同的改造,赋予新的复杂多变的特征。
- ㉑ 帕什贝舍夫斯基(1868—1927),波兰作家。曾到德国留学,学习建筑和医学,与斯特林堡有交往。到过挪威、法国,1898年定居于波兰的克拉科夫,成为称为“青年波兰”的现代主义运动。在《生活》杂志上发表反对现实主义艺术的宣言。1901年迁居华沙。1903—1904和一个演出他作品的剧团一起到俄罗斯旅行。1905年后旅居欧洲,1918年才回到华沙。深受尼采影响,宣传极端的现代主义、色情主义和表现主义。剧作倾向于易卜生、梅特林克与斯特林堡。曾用德语写作,作品有评论、散文、象征主义兼自然主义的小说。后来将自己的部分作品翻译为波兰文。剧作有《为了幸福》(1900)、《客人》(1901)、《金羊毛》(1901)、《雪》(1903)等。波兰剧院曾经在2002年上演他的《雪》。
- ㉒ 在20世纪头十年的彼得堡戏剧界,形成了一种关于戏剧与生活相互关系的新观点,它是由叶夫列伊诺夫在《为剧场性一辨》一文中提出来的。该文发表于1908年。在后来的十年中,作者在许多场合发挥了这篇文章的思想。叶夫列伊诺夫的一个核心观点是:人生来就有“戏剧的本能”,这种本能比自我保护本能和性的本能更强。因此,他认为“生活就是戏剧”,也就是说,不再需要艺术、巧计和特定的结构了。“生活就是戏剧”的观点是一种否定戏剧艺术的观点,引起了激烈的论争。但不论是梅耶荷德还是莫斯科艺术剧院,都没有把艺术等同于生活,而是把艺术看作是另一种用特殊的方法重新组织起来的、经过提炼加工的生活。

参 考 文 献

- | | |
|---|---|
| <p>[1][2][4][5][6][7][8][9][10][11][12]
[15][16][17][18] Мейерхольд В. С. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч [М]. М., 1968: ч. 1. 137, 137, 140, 138, 140, 140, 141, 141, 141, 141, 142, 142, 142.</p> <p>[3] Об эволюциях Драмы, о Театре — зрелище и судьбе Маски см.: Иванов Вяч. По звездам. СПб.: Оры, 1909.</p> <p>[13] См. мою заметку в Весах, 1907, № 6: Из писем о театре [См.: наст. изд. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele). — Ред.].</p> <p>[14] Л. Андреев (из письма ко мне). Цитируемый отрывок читатель встретит в этой книге еще раз</p> | <p>вместе с предшествующими ему пятью строками. Объясняется это тем, что заметка. Max Reinhardt, с цитатой из письма Л. Н. Андреева, появившаяся в печати ранее статьи К истории и технике Театра, отчасти послужила материалом для последней. [Переписка Мейерхольда и Л. Н. Андреева не найдена. — Ред.].</p> <p>[19] Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т [М]. М.: СТД РСФСР, 1990: 270.</p> <p>[20] См.: Мейерхольд, режиссура в перспективе века [М]. Москва, 2001: 470.</p> <p>[21] Татьяна Бачелис. Мейерхольд. Режиссура в перспективе века [М]. М., 2001: 462.</p> |
|---|---|

- [22] Виноградская. И. Н. Жизнь и творчество К. С. 222 ,177.
Станиславского. Летопись в 4 т [М]. М.: [31] Мейерхольд. Режиссура в перспективе века [М].
МХТ, 2003. Т. 2. с. 293. М. , 2001: 462.
- [23] [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] Мейерхольд [32] См.: Мейерхольд , режиссура в перспективе
В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч века [М]. Москва , 2001: 470.
[М]. М. , 1968: 213 , 213 , 217 , 218 , 218 ,

The Disagreements and Debates between Stanislavski and Meierkholid: From the Creation of Moscow Art Theaters to the October Revolution

CHEN Shixiong

(College of Humanities , Xiamen University , 361005 , Xiamen , China)

Abstract It is no doubt that Stanislavski and Meierkholid are the most far-reaching directors who made the greatest contribution to Russia's drama development in the 20th century. Both of them set up their own theaters and developed their own art system concerning performing and directing. However , until now , we have not gained a deeper understanding about the long lasting , serious and far-reaching effect of their disagreements and debates. Furthermore , we also lack sufficient understandings about what they have in common and the necessity of their conducting cooperation finally. Due to the space limitation , this paper will first of all make an introduction about how their disagreements arose and developed during the period of from the creation of Moscow art theaters to the October Revolution , then making reviewing and commenting in a serializing way.

Key Words Stanislavski; Meierkholid; disagreements and debates; experiencing art; expressing art; supposition; naturalism; realism; formalism